

yoría han convertido las virulencias del pop o la profundidad metafísica de un Rómulo Macció, en amables y desvaídos reflejos, salvo Julio Barragán que no abandona su sentida concepción romántica y sensible de la atmósfera pictórica, en donde el color crea ambiente, sugiere poesía, evita herir o inquietar al observador. Barragán se destaca por sincero, por buen pintor, por hombre de oficio. No pretende dar más que una buena pintura y quizá sea por esto que merezca el premio, ya que es amable naturalmente, mientras que el resto son amables iracundos, es decir, la más indigesta mezcla que se conoce en plástica.

Molteni y García Uriburu ejemplifican lo que no pueden ser. El primero aplastado por la fuerza de Macció, el segundo no puede ser metafísico y se queda en lo discursivo, García Uriburu no puede ser pop y se queda en la caricatura. Gatto y González, arman pinturas y desarman, así, toda posibilidad expresiva. El arte resbala aquí por el tobogán de las claudicaciones prematuras.

LOS PESIMISMOS PELIGROSOS

Si el Jurado de la Academia Nacional de Bellas Artes, quisiera ser coherente con su propia selección, tendría que justificar el pe-

simismo de los expositores que ya dan por descontado que el Premio "Alberto Lagos" podría ser concedido a Ricardo Giannetti, por sus antecedentes (?), no obstante no haber presentado ningún trabajo ejecutado en 1967. Sin embargo, sería conveniente para todos no ayudar con la fuerza de ese pensamiento, a que la Academia pierda la oportunidad de corregir sus monumentales desaciertos, toda vez que puede darse un momento salvador de lucidez, evitando otorgar el premio a los hacedores de recetas.



Clara Zappettini y Esteban D'Atri

DESEO EN UNA MAÑANA DE VERANO

(Blow-Up)

FICHA TECNICA

Metro-Goldwyn-Mayer (1966)

Color; en inglés

Dirección: Michelangelo Antonioni

Guión: Tonino Guerra-Antonioni

Foto: Carlo Di Palma

Producción: Carlo Ponti

Con: Vanessa Redgrave; David Hemmings; Sarah Miles y Veruschka.

Duración: 109'

Fecha de estreno: 31 de octubre, 1967

Sala de estreno: Coliseo

ficación: Prohibida menores
años.

Biografía de Michelangelo
Antonioni:

2. Nace en Ferrara, Italia.

2. Crítico, guionista y asistente
de dirección de "Los visitantes
de la noche", de Marcel Carné.

1950. Realiza siete cortome-
tajes: "Gente del Po"; "Limpie-
za Urbana"; "La amorosa men-
saja"; "Superstición"; "Sette
días en un vestido"; "La villa dei
delfini" y "La funivia del falo-
ro".

1950. "Crónica de un amor",
primer largometraje.

1952. "Los vencidos".

1953. "La dama sin camelias".
"El amor en la ciudad" (episodio
de un ciclo de suicidio).

1955. "Las amigas" (versión li-
teraria de la novela de Cesare Pav-
se).

1957. "El grito". Autor de la
obra teatral "Escándalo secreto".

1958. Director teatral de "Yo soy una
mujer fotográfica", de John
Gardner.

1958. Director de 2ª unidad de
la película "Tempestad", realiza-
da por Alberto Lattuada.

1959. "La aventura" (Premiada
en Cannes).

1960. "La noche".

1962. "El eclipse".

1964. "El desierto rojo" (1ª ex-
hibición en color).

1965. "Blow-up" (Palma de oro,
Festival de Cannes, 1967).

DOCUMENTO

Fotógrafo profesional, al am-
pliar una serie de instantáneas to-
madas a una pareja en un parque
londinense, descubre un tercer
personaje, en apariencia un ase-

quero. Vuelve al parque y ubica un cuer-
po. El hombre maduro que foto-
grafó horas antes. Al regresar
al estudio, le han robado todas
las ampliaciones del crimen. Lla-
ma a un amigo para explicarle
lo que le ha ocurrido, pero ante
la diferencia de aquél, decide

ir nuevamente al parque para fo-
tografiar el cadáver. No lo en-
cuentra; cuando desciende por
la colina del parque, se mezcla
con una troupe de mimos, que
están jugando, imaginariamente,
al tenis. La "pelota sale de la
cancha" y el fotógrafo la "toma"
y la "devuelve" al campo de jue-
go.

ELEMENTOS FORMALES

Excelente presentación de los tí-
tulos; por su originalidad que
prepara el ambiente donde se va
a desarrollar la historia.

Si en otras oportunidades se ha
hablado de la funcionalidad del
color, este es el mejor momento
para volver sobre el tema. El he-
cho de que el protagonista sea un
fotógrafo profesional y que su
actividad se desenvuelva en el
Londres actual, de hippies y pops,
hacen indispensable la utilización
del color. Carlo Di Palma es un
maestro de la fotografía en mo-
vimiento, y bajo la supervisión
de Antonioni, consigue una plas-
ticidad magistral. Para ello no
se ha detenido en hacer pintar las
calles de Londres o en montar
un estudio singular, donde las
fotografías del crimen, juegan
su papel dramático en sepia.

Antonioni extrae al máximo la
capacidad interpretativa de los
actores, en especial, el protago-
nista (David Hemmings); pero al
marcarlos tan minuciosamente les
quita espontaneidad.

Las anteriores realizaciones de
Antonioni (ver Biografía en
Ficha Técnica), se caracterizan
por un montaje lento, lánguido,
casi solemne. Esa lentitud y la
temática de la incomunicación,
constituyen el estilo de Antonio-
ni. En **Blow-up** hay un cambio
formal: el montaje se agiliza, las
tomas se acortan y los personajes
no son estáticos.

La música de Beethoven contribuye a
ambientar al espectador; vuelve
a surgir en la última secuencia,
cuando el protagonista "devuel-
ve" la imaginaria pelota de ten-
nis; pero hubiera sido de mayor
efecto dramático, que continuara
escuchándose el golpear de la
raqueta contra la pelota.

COMENTARIO

El protagonista es un fotógrafo;
esa profesión le permite fijar la
realidad que lo circunda. La rea-
lidad palpable y la invisible; y
lo que es más importante: la cá-
mara le permite captar cosas que
el ojo humano no ve a simple
vista.

Este problema de lo real-irreal es
el que ha tomado Antonioni del
cuento de Cortázar "Las babas
del diablo". Es oportuno señalar
un párrafo del mismo, clave para
la temática de **Blow-up**: "Va a
ser difícil porque nadie sabe bien
quién es el que verdaderamente
está contando, si soy yo o eso que
ha ocurrido, o lo que estoy viendo
(nubes, y a veces una paloma) o
o si sencillamente cuento una ver-
dad que es solamente mi verdad,
y entonces no es la verdad salvo
para mi estómago, para estas ga-
nas de salir corriendo y acabar de
alguna manera con esto, sea lo
que fuere".

Esta idea la desarrolla Antonioni
paulatinamente, preparando el
final con datos aislados, apare-
ntemente inconexos entre sí: la
troupe de mimos del comienzo
que reaparece; la ampliación de
la foto del cadáver, semejante a
la pintura abstracta que hace su
vecino. Cabe destacar también,
la actitud de duda primero, y de
conciencia después, en el prota-
gonista, al "tomar la pelota de
tennis" y devolverla a la cancha.
Allí, el hombre "entró" en juego.
Esta película tuvo problemas de
censura en nuestro país. Fueron
cortadas dos secuencias: cuando
la mujer va al estudio a reclamar-
le los negativos; y al volver las
dos jovencitas que quieren ser
modelos. Estas secuencias com-
pletas sirven para detallar aún
más la pintura del ambiente en
que se mueve el protagonista;
pero es muy probable que fueran
puestas por Antonioni en su afán
preciosista, y por qué no también,
comercial. Por una vez las tije-
ras no alteraron, al parecer, el
contenido de la obra. Incluso
mantuvieron el estilo de corte...
Absurda la traducción del título
al castellano. **Blow-up** significa
ampliar una foto.

Imago (1964); en blanco y negro; en castellano. Dir.: Luis García Berlanga; guión: Berlanga, Rafael Azcona y Ennio Flaiano; foto: Tonino Delli Colli; mús.: Miguel Asins Arbó; con: Nino Manfredi, José Isbert y Emma Penella. 90'. Auditorio Kraft; octubre 4. Prohibida men. 14 años, inconv. menores 18 años.

Un empleado de una empresa de pompas fúnebres, se ve "obligado" a casarse con la hija del verdugo. Para la obtención de una nueva vivienda debe, contra su opinión, aceptar continuar la profesión de su suegro. Las imágenes finales, presentan la duda si continuará o no, en su particular trabajo.

El tema oscila entre lo trágico y lo cómico, entre el humor y la muerte. Para ello el realizador adecuó los personajes, escenarios, música y fotografía, en función del clima tragicómico, tan natural como difícil de conseguir. El blanco y negro juegan un papel preponderante en la creación de ese clima. Los movimientos de cámara demuestran la excelente interpretación de los actores principales y de reparto; en especial hay que destacar al desaparecido veterano José Isbert.

Excelente narrativa que presenta el problema del hombre y su destino. Debajo de ese humor intencionado Berlanga trae la tragedia del ser humano que por conveniencia se convierte en un resorte frío y sin alma, pese a los iniciales remordimientos, o intentos de sublevación. Con la maestría de un veterano, el realizador hace un llamado de atención para que cada uno de nosotros sepamos escoger, según nuestra vocación, el noble lugar que nos corresponde en la sociedad.



GUIA PARA EL HOMBRE CASADO (A GUIDE FOR THE MARRIED MAN) ❖ ❖

Fox (1967); Panavisión-Color De Luxe; en inglés. Dir.: Gene Kelly; guión: Frank Tarloff; foto: Joe McDonald; mús.: Johnny Williams; con: Walter Matthau; Robert Morse e Inger Stevens. 92'. Ambassador y Capitol; octubre 20. Prohibida men. 18 años.

Un casado instruye a otro en los métodos para engañar a sus respectivas esposas. Cuando se le presenta la primera oportunidad, el protagonista no puede serle infiel a su mujer y regresa, feliz, junto a ella.

El diálogo sirve de nexo a toda la acción; es ágil, tiene chispa; aunque llega a cansar en varios momentos. Kelly pareciera presentar ese cansancio en el espectador, e inmediatamente, como por arte de magia, surge un racconto, pleno de imágenes, que revitaliza y da un respiro a la narración.

Kelly filma con un estilo que le pertenece. Ningún realizador se ha permitido el lujo de hacer mover "bailando" a sus actores, sin caer, obligatoriamente, en la comedia musical; mientras que en "Guía..." se destacan en todo momento los pasos de baile marcados por el director-coreógrafo. Muchos de los relatos son pequeños, pero bien los grados ballets; realizados por la excelente funcionalidad de la cámara lenta y acelerada.

Kelly no puede desprenderse de los cánones aprendidos, y cae irremediablemente, en el clisé del final feliz, típico de las películas norteamericanas. Además, después de tantas risas y sonrisas, el espectador de esta parte del continente no puede entender del todo, cómo y por qué se plantean este tipo de circunstancias en matrimonios donde la mujer aparece como un ser casi perfecto, moral y físicamente. Cabe aquí una pregunta: ¿no se está, en el fondo, frente a un elegante "tirón de orejas" al tan comentado patriarcado estadounidense?



AQUI COMIENZA LA AVENTURA (HAR BORJÄR AVENTYRET) ❖ ❖

Cinghit (1966); en blanco y negro; en sueco y finés. Dir. y libro cinematográfico: Jörn Donner; foto: Jean Badal; mús.: Bo Nilsson; con: Harriet Andersson, Matti Oravisto. 85'. Loire; 15 de noviembre, 1967. Prob. men. 18 años.

Una diseñadora de modas, sueca, conoce en Berlín a un arquitecto finés. La relación es breve. Ella viaja a Helsinki para romper con él. La sigue un francés, antiguo amante suyo. Cuando ella quiere regresar definitivamente a Estocolmo, el arquitecto la convence que se quede en Finlandia con él. Después de muchas dudas por parte de ella, comienzan su vida en común.

Tomas de larga duración; el montaje está en función de la relación paisajística. Estos casi no dialogan, monologan continuamente. Excelente interpretación de los protagonistas.

"Hay amenaza de tormenta", les dice el pescador que los auxilia en la última secuencia. "No importa", contesta Toivo el protagonista, "no le tengo miedo". Aquí, con la última toma de la película, comienza la aventura. La gran aventura de una pareja que decide convivir a pesar de las dudas, de las diferencias de país, costumbres, idioma, profesión. La película es un canto a la esperanza y un ofrecimiento de lo más propio que tiene el ser humano: su tierra natal. Está dedicada por Donner, finés, a su mujer Harriet, sueca.